FILM

IRINA DEMICK

NR 22 (860) • ROK XX • 30 MAJA 1965 • CENA 2.50 ZŁ

...Szybko upowszechnia się telewizja i radio, książka i prasa, a pełne sale teatralne, koncertowe i wystawowe świadczą o coraz wyższym poziomie kulturalnym naszego społeczeństwa. Pięknymi sukcesami w ojczyźnie i poza jej granicami słusznie się chlubią polska muzyka i architektura, film, teatr i literatura piękna.

Państwo nadal przeznaczać będzie rosnące sumy na rozwój oświaty, nauki, kultury, na ochronę zdrowia, wychowanie fizyczne, wczasy pracownicze i turystykę...

(Z programu wyborczego Frontu Jedności Narodu)

„Pojedziemy do miasta" w Polsce

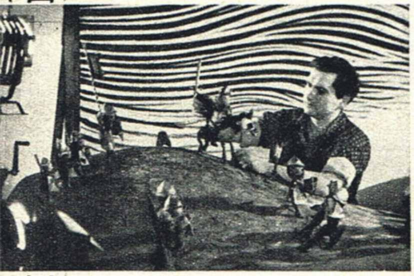
W maju przebywał w Warszawie reż. Nelo Risi (twórca jednej z nowel filmu „Włoszki i miłość") oraz producent Franco Cancellieri (m.in. „Krzyk", „Przyjaciółki"). Przeprowadzili oni z kierownictwem zespołu STUDIO rozmowy dotyczące realizacji w Polsce filmu pt. „Pojedziemy do miasta", w którym rolę główną ma objąć Geraldine Chaplin. Rozmowę z reż. Risi (na zdjęciu — z lewej) zamieścimy w następnym numerze.

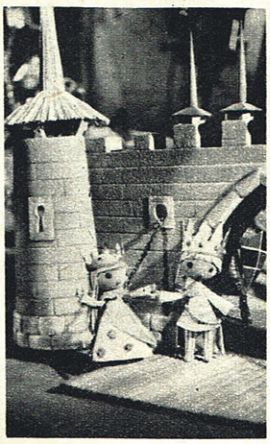
GOŚCIE Z JAPONII

W naszej redakcji odbyło się spotkanie z delegacją młodzieżowych działaczy Socjalistycznej Partii Japonii. Goście żywo interesowali się rozwojem polskiej kinematografii i formami szerzenia kultury filmowej w naszym kraju, mówili także o aktualnej sytuacji filmu japońskiego. Na zdjęciu — od lewej: Yoshihide Yamabe, sekretarz generalny Narodowego Kongresu Kultury, Satoshi Bando, dyrektor Instytutu Badania Pracy oraz Yoshiteru Aoki, artysta-plastyk.

W TUSZYNIE

W atelier studia SE-MA-FOR w Tuszynie pod Łodzią, trwa realizacja kilku nowych filmów. Obok — bohaterowie filmu „Czarodziejski pierścień" reż. Tadeusza Wilkosza (na zdjęciu — w środku). Niżej — Edward Sturlis i operator Leszek Nartowski pracują nad filmem pt. „Miejsce".





JANUSZ NASFETER
Reżyser

— Przystępuje pan do realizacji „Niekochanej" według powieści Adolfa Rudnickiego. Pomysł realizacji tego filmu ma chyba już parę lat?

— Istotnie, był już nawet kiedyś scenariusz.

— „Niekochana" jest bodaj pierwszą powieścią tego pisarza adaptowaną dla filmu. Czy wiernie?

— Nie dosłownie, choć, jak sądzę, z podkreśleniem tego wszystkiego, co u Rudnickiego jest najważniejsze. Mówiąc o scenariuszu — muszę przypomnieć opowiadanie. „Niekochana" mówi o uczuciu bardzo zaborczym, które trudno partnerowi przyjąć. To zwykle dramat wielkich miłości...

Narracja filmowa zostanie oparta na retrospekcjach. Czas rzeczywisty jest dokładnie określony: to ostatnia noc sierpnia i ranek pierwszego września 1939 roku.

Może to na pozór nielogiczne, ale wydaje mi się, że ponieważ film ma być introspekcyjny — nawroty w przeszłość ułatwią bardziej skrótową, rzeczową, dosadniejszą analizę psychiki i przeżyć bohaterki. W ten sposób właśnie, przy pomocy retrospekcji, wybiera się momenty kluczowe, które doprowadziły bohaterkę do czasu rzeczywistego. Bardziej chyba wzrusza, gdy na początku filmu zastajemy bohaterkę w momencie jakichś ostatecznych doznań, a potem pokazujemy jak do tego doszło. A przecież jest to film o uczuciu, film o miłości, o kobiecie...

— U Rudnickiego akcja „Niekochanej" rozgrywa się gdzieś w latach trzydziestych. Dlaczego przesunął pan akcję aż do września 1939 roku?

— Bo sądzę, że to rozszerza problematykę filmu. Noemi stwarza przecież taką sytuację, że oboje — ona i Kamil — są zupełnie wyizolowani ze społeczeństwa. Niepokój wojenny, ukazany tylko w tle, w scenerii — to właśnie to, co ich w końcu rzeczywiście rozdzieli. Wtedy gdy Noemi sądzi, że wreszcie uwolniła się od swej trudnej miłości, nie wie jeszcze, że od paru godzin trwa wojna. To wszystko, o czym nie chciała dotąd wiedzieć, wkracza w jej życie.

Przeniesienie akcji aż do momentu wybuchu wojny podkreśli dramatyzm sytuacji.

— Realizacje filmu zaczyna pan już w lipcu?

— Tak — i też w zmienionej, w stosunku do powieści, scenerii: w Krakowie i okolicach.

— Komu powierzy pan rolę Noemi?

— Dopiero szukam aktorki i nie sądzę, bym łatwo mógł znaleźć tę wymarzoną odtwórczynię roli „Niekochanej".

Rozmawiała: E.S-W

Spotkania i rozmówki

Przegląd Filmów Morskich

W dniach 24—27 czerwca odbędzie się w Świnoujściu II Przegląd Krótkometrażowych Filmów Morskich. Przeglądy te organizowane będą co dwa lata — jako jedna z imprez Dni Morza. Do udziału zostaną dopuszczone filmy zrealizowane przez filmowców zawodowych i amatorów — związane tematycznie z problemami naszej gospodarki i turystyki morskiej.

XYZ

To tytuł filmu dokumentalnego zrealizowanego w Czechosłowackiej wytwórni wojskowej przez reżysera Rudolfa Krejcika. Film ujawnia mało znane szczegóły dotyczące udziału polskich i radzieckich spadochroniarzy w wojnie na terenach Czechosłowacji. Żołnierze, zrzucani z samolotów w okolicach Pragi, wykonywali specjalne zadania wywiadowcze na tyłach armii hitlerowskiej.

Widzowie polscy będą mogli obejrzeć ten film w programie TV.

Prof. Stanisław Wohl w Oslo

Na zaproszenie Związku Studentów Norweskich przebywał w Oslo prorektor Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej i Teatralnej w Łodzi — prof. Stanisław Wohl, który wygłosił tam odczyt o aktualnej sytuacji kinematografii polskiej (połączony z wyświetleniem filmu: „Życie jest piękne", „Ssaki", „Muzykanci", „Źródło"). Prof. Wohl zapoznał się z działalnością szkoły filmowej i telewizji norweskiej oraz odbył liczne spotkania z realizatorami filmowymi.

„PRZEDPOKÓJ MELPOMENY"

Reż. Stanisław Kokesz ukończył realizację filmu krótkometrażowego „Przedpokój Melpomeny". Jest to reportaż z krakowskiej szkoły teatralnej. Obok informacji o samej szkole, film pokazuje pracę wybitnych pedagogów oraz ich wychowanków, nieraz już znanych z estrady i filmu (Demarczyk, Karkoszka, Galia).

Film został zrealizowany w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych.

FILMY POLSKIE W SYRII

Z opóźnieniem otrzymaliśmy informację o odbytym w Syrii w marcu Tygodniu Filmów Polskich. Na program złożyły się następujące pozycje: „Jak być kochaną", „Pociąg", „Żona dla Australijczyka", „Młodość Chopina", „Popiół i diament" oraz krótkometrażówki: „Oczekiwanie", „Maszyna" i „Polska rzeźba współczesna". Odbyło się również sympozjum poświęcone filmowi polskiemu — z udziałem krytyków filmowych, przedstawicieli prasy i świata kulturalnego.

Filmy polskie zostały zaprezentowane w Syrii po raz pierwszy. Największym powodzeniem cieszyły się: „Pociąg" oraz „Popiół i diament". Na zdjęciu: festiwalowe kino „Hamra" w Damaszku.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

MAJOR DUNDEE

Lata 1864—1865. Wojna Secesyjna ma się ku końcowi. Rozproszeni i rozbici Południowcy próbują jeszcze stawiać opór zwycięskim Jankesom. Większość poddaje się jednak, niektórzy zaś próbują ucieczki na Dziki Zachód, organizują bandy.

Tymczasem na Zachodzie Indianie nie przestają walczyć przeciwko białym. Szczep Apaczów z Sierra Charriba otoczył i wyciął w pień jeden z tamtejszych garnizonów. Przeciwko Apaczom wyrusza niewielka ekspedycja karna dowodzona przez majora Dundee (Charlton Heston). Razem z kilku wziętymi do niewoli Południowcami, oddział wyrusza w pogoń za Indianami uchodzącymi ku granicy meksykańskiej. Po drodze jeńcy, którym przewodzi kapitan Tyreen (Richard Harris), dawny przyjaciel a obecnie wróg majora Dundee, usiłują zbiec. Ucieczka nie udaje się. Schwytanym grozi szubienica. Egzekucja zostaje odłożona do zakończenia ekspedycji, najważniejszą sprawą jest bowiem ukaranie Apaczów. Żądni zemsty żołnierze zapuszczają się aż na terytorium Meksyku, gdzie muszą walczyć z okupującymi kraj wojskami francuskimi. W końcu oddział wypełnia rozkaz. Jednakże w krwawej bitwie z Apaczami giną prawie wszyscy Amerykanie.

A więc — zdawałoby się — jeszcze jeden typowy western podejmujący dwa tradycyjne wątki: Wojnę Secesyjną i walkę z czerwonoskórymi. A jednak jest to film osobliwy. Reżyserował go autentyczny Indianin. Sam Peckinpah, jeden z najbardziej utalentowanych młodych twórców amerykańskich. Do filmu przyszedł z telewizji. W mało sprzyjających warunkach komercyjnej produkcji hollywoodzkiej stworzył dwa oryginalne, autorskie filmy: „Deadly Companions" (Towarzysze śmierci) i „Ride the High Country" (Cwałuj poprzez wzgórza). Swobodę, z jakiej korzystał podczas realizacji, brak ciągłej ingerencji i kurateli producentów — zawdzięcza podobno skromnym środkom wydatkowanym na jego „kameralne" westerny. Krytyka przyjęła oba filmy z uznaniem, pisząc, że reżyser odrzucił stare, utarte szablony filmu kowbojskiego i odnowił jego formułę.

Przed rokiem wytwórnia Columbia zaproponowała Peckinpahowi realizację „monumentalnego, batalistycznego westernu" i oddała mu do dyspozycji kilkanaście milionów dolarów. Dla reżysera miała to być nowa próba sił. *„Po raz pierwszy w życiu miałem na planie ponad pięćset osób* — mówi. — *Była to dla mnie przede wszystkim wielka lekcja kompozycji".* Ale od razu narzucono Peckinpahowi system drobiazgowej „opieki" — z wtrącaniem się producenta do każdej, nawet najbłahszej sprawy. Kiedy zaś reżyser próbował stawiać opór i przekonywać, że nie sposób ukończyć wielkiego widowiskowego filmu w ciągu 60 dni przewidzianych harmonogramem, zdecydowano po prostu, że zostanie zastąpiony przez kogoś innego. Tylko interwencji Charltona Hestona i solidarnej postawie całej ekipy zawdzięcza Peckinpah to, że pozwolono mu dokończyć zdjęcia. Montując film — musiał już jednak wziąć pod uwagę dezyderaty producenta.

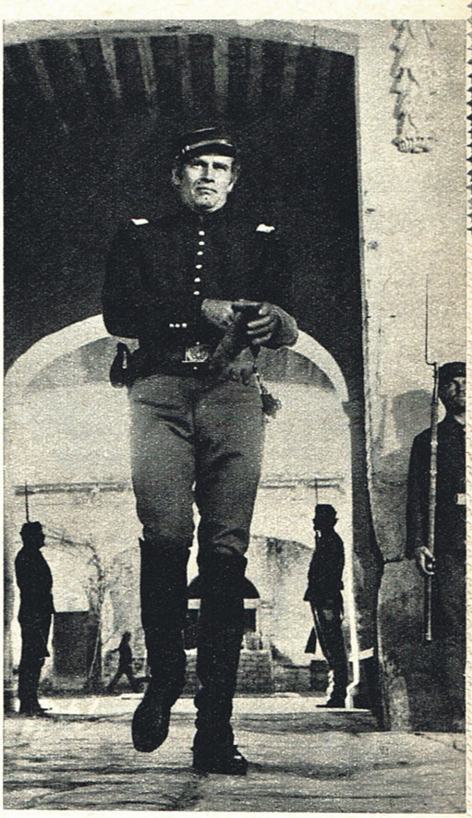
— *Było to tym śmieszniejsze* — mówi reżyser — *że realizowałem „Majora Dundee" po sukcesie „Cwałuj poprzez wzgórza" — filmu, do którego napisałem scenariusz i posiadałem prawo ostatecznego montażu. Przypuszczałem, że pozwoli mi się na rozwinięcie pewnych koncepcji, które wypracowałem wcześniej. Niestety — omyliłem się.*

Czy wobec tego Peckinpah odstąpił w „Majorze Dundee" od zasad, które stanowiły dotąd o jego sukcesach? Krytyka podzieliła się na dwa obozy. Michel Capdenac („Les Lettres Françaises", nr 1077), przyznając, że niektóre sekwencje filmu *„to wspaniałe fragmenty epopei, nieustępujące najlepszym wzorom Johna Forda"* — podkreśla jednak pewien konformizm „Majora Dundee": tradycyjne potraktowanie tematu walki z Indianami, których przedstawia się jako *„okrutnych barbarzyńców".*

Inaczej widzi problematykę westernu Peckinpaha Jean-Louis Bory („Arts", nr 1002). Frapuje go przede wszystkim złożoność filmu. *„Peckinpah* — pisze krytyk — *nie tylko wskrzesił niepokojącą atmosferę tamtych czasów, ale po raz pierwszy, być może, pokazał w westernie, jak niełatwe, skomplikowane i trudno poddające się jednoznacznej ocenie moralnej były przeżycia ówczesnych ludzi. Nienawiść Południowców do Jankesów, nienawiść białych do Indian, czarnych do białych, swoista solidarność rasowa, wreszcie sprawy obowiązku, ścierających się światopoglądów — oto przed jakimi dramatycznymi konfliktami stawia reżyser swych bohaterów. Zintelektualizowany western Peckinpaha wprowadza do epopei psychologiczną złożoność, wieloznaczność postaw moralnych. Reżyser zdaje się niszczyć samą istotę westernu-epopei. Ale tylko pozornie. Pełnej „człowieczej konfuzji" masie ludzkiej — przeciwstawia dwa stałe komponenty filmu kowbojskiego: ruch i przestrzeń. Tworzy więc dzieło oryginalne formalnie, świadczące że wciąż jeszcze jest sobą".*

E. CH.

„Major Dundee" film produkcji amerykańskiej, reż. Sam Peckinpah.



Western - epopeja
Charlton Heston

głosy i głosy

KRAKÓW JEST MŁODY

Oczywiście — jako miasto festiwalowe. Z tym stwierdzeniem Leszka Armatysa („Między Lipskiem a Krakowem", KULTURA nr 20 65) trudno się nie zgodzić. Autor w przededniu Międzynarodowego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych snuje rozważania o obu międzynarodowych imprezach i wspomina o rezerwie, z jaką nasza krakowska inicjatywa przyjęta została przez organizatorów lipskiego spotkania.

„Były nawet — pisze Armatys — **ciche pretensje i żale. Chyba jednak nieuzasadnione. Bo jakkolwiek impreza NRD-owska może być w wielu punktach przykładem i nauką, to jej odmienny, o wiele poważniejszy charakter sprawia, że festiwal krakowski nigdy nie będzie lipskim i na odwrót — lipski krakowskim. Składa się na to wiele przyczyn. Festiwal krakowski może stać się poważnym wydarzeniem kulturalnym, festiwal lipski jest w skali NRD poważnym wydarzeniem politycznym, społecznym i kulturalnym".**

Mniej więcej rok temu wyrażaliśmy na tym miejscu obawę, czy mnożenie międzynarodowych festiwali dobrze służy idei takich spotkań, wysuwając zarazem propozycję zastosowania corocznej „przemienności" pomiędzy Lipskiem a Krakowem — wzorem Moskwy i Karlovych Varów, które podzieliły między siebie festiwale filmów fabularnych. A chociaż pomysł ten pominięty został zupełnym milczeniem, niemniej jednak pragnęlibyśmy posprzeczać się z autorem, który w tak stanowczy sposób orzeka odmienność i poważniejszy charakter festiwalu lipskiego. Trudno chyba mówić o odmienności, skoro w zasadzie obu imprezom przyświecają takie same cele kulturalne i polityczne, dostęp do nich w jednakim stopniu otwarty jest dla uczestników, a wyniki oceniane niejednokrotnie przez tych samych jurorów. Oczywiście, kwestionując rzekomą odmienność — nie mamy na myśli specyfiki, bez której żadna tego rodzaju impreza obejść się nie może i nie powinna. Co zaś się tyczy powagi, to — doprawdy — nic nie przeszkadza Krakowowi w dorównaniu starszemu festiwalowemu koledze. Przeciwnie — tak zwana zdrowa ambicja powinna go do tego usilnie skłaniać.

Z ambicjami jednakże nie jest najlepiej. I tu przyjdzie zgodzić się znowu z Armatysem, który — przypominając ubiegłoroczne uwagi krytyczne pod adresem organizatorów festiwalu krakowskiego — pisze w zakończeniu: **„Wydaje się, że żaden z postulatów wysuniętych przed rokiem nie został zrealizowany. Wypada więc tylko życzyć gospodarzom »wszystkiego dobrego« (...) pojechać i zobaczyć, jak oni to zrobią?"**

INWAZJA DOLARA

Film francuski pozostał — jak się wydaje — poza zasięgiem obecnej polityki francuskiego rządu, skierowanej przeciwko politycznej i ekonomicznej dominacji Stanów Zjednoczonych.

„Filmy — pisze Pierre Billard w artykule pt. „Kinematografia francuska w godzinie dolara" (L'EXPRESS nr 723) — **które reprezentowały Francję na festiwalach (...) większość francuskich najbardziej kasowych utworów (...) rozpowszechniają amerykańskie firmy dystrybucyjne.**

Następny film Vadima — »Love« — z Jane Fonda będzie filmem amerykańskim mówionym po angielsku, podobnie Truffauta »Fahrenheit 451«, podobnie nowe filmy Verneuila, Clementa, Louisa Malle i być może także Resnaisa »Przygody Harry Dicksona«, jeśli Peter O'Toole zgodzi się objąć główną rolę.

François Truffaut od dwu miesięcy bierze lekcje angielskiego (...) Alain Delon i Jeanne Moreau kręcą na zmianę filmy mówione po francusku i stuprocentowo angielskie. Gdy ujrzymy Jean-Paul Belmonda przekraczającego próg szkoły Berlitza, będzie to prawdopodobnie początkiem końca francuskiej kinematografii".

Autor uważa jednak, że z powodu tej **„powolnej inwazji dolara"** nie można Amerykanom czynić wyrzutów. **„Jest ona** — twierdzi Billard — **nie tyle wynikiem świadomej ofensywy, ile naszego krańcowego ubóstwa(...). Nie ma obecnie banku, producenta lub dystrybutora francuskiego, który podjąłby się ryzyka produkcji filmu kosztującego więcej niż 3 miliony. W takim wypadku jedynym możliwym bankierem jest Hollywood."**

Są jednak tacy, których cieszy wzrost amerykańskich inwestycji we francuskim przemyśle filmowym. Zgłoszono już nawet projekt rozszerzenia systemu subwencji (dotychczas korzysta z nich tylko francuska produkcja) także na amerykańskie filmy realizowane we Francji.

„A przecie do tej pory — ironizuje Billard — **amerykańska kinematografia służyła pomocą francuskiemu filmowi, obywając się bez pomocy naszego państwa".**

KAPPA

Ani zagadkowi, ani troglodyci

STARCY NA CHMIELU

O filmie tym mówi się, oczywiście, jako o czechosłowackiej „West Side Story". Porównanie takie jest efektowne, dodaje filmowi blasku, ma niepoślednie walory reklamowe — nic więc dziwnego, że zrobiło karierę. Ci, którzy wzięli je dosłownie — wychodzą jednak z kina kręcąc często nosem. No cóż, spodziewali się czegoś innego — tego, co widzieli w owym głośnym filmie amerykańskim (lub o czym słyszeli, bo filmu u nas jeszcze nie wyświetlano); a więc — atrakcyjnego miejsca akcji, rywalizacji na śmierć i życie jakichś „Rekinów" i „Tygrysów", precyzyjnej, pełnej rozmachu inscenizacji, tańca i choreografii na najwyższym poziomie.

Akcja „Starców na chmielu" nie rozgrywa się jednak w Nowym Jorku, lecz w przeciętnej, niczym nie wyróżniającej się wsi czeskiej; reżyser Ladislav Rychman inscenizuje akcję nie na malowniczym „zapleczu" największego miasta świata, lecz na polach chmielowych i w małej wiejskiej szkole; rywalizują nie chuligani skłóconych ze sobą gangów, lecz koledzy z tej samej niemal klasy; film amerykański poprzedziła przebogata, jedyna w swoim rodzaju, tradycja sztuki rewiowej, której szczytowymi osiągnięciami są właśnie filmowe musicale z „West Side Story" na czele, film czechosłowacki zaś — tradycja interesujących, ale tylko w niewielkim stopniu dla tego typu filmów przydatnych, teatrzyków satyrycznych i tradycja nie najwyższej klasy popularnych rewii. Pierwszej zawdzięczają „Starcy na chmielu" bardzo dobrą ramę (owi komentatorzy w czerni spełniający żartobliwą rolę chóru greckiego), drugiej — muzykę, wpadającą, co prawda, w ucho, ale będącą dosyć poślednej próby.

Ten długi rejestr porównawczy nie ma, oczywiście, na celu rozgrzeszenia z góry twórców „Starców na chmielu". Biedni — nie mieli Manhattanu, krwawych gangów, długoletniej tradycji (nie mówiąc o nowoczesnym sprzęcie zdjęciowym i znakomitej barwie) — jak więc mogli skutecznie konkurować z filmem amerykańskim! I tu właśnie tkwi jeden z błędów w rozumowaniu. Twórcy czescy nie chcieli z nikim „konkurować" i niczego naśladować. „West Side Story" nie widzieli, choć zapewne o filmie tym wiele słyszeli, wzorów w socjalistycznych kinematografiach znaleźć nie mogli, bo ich po prostu nie ma. A chcieli zrobić film ambitny.

Czy wszystkie ich ambicje uwieńczone zostały sukcesem — to sprawa osobistego osądu. Jedno wydaje się jednak bezsporne. Próba połączenia atrakcyjnej formuły musicalowej z wcale niebłahą problematyką — powiodła się (tu ukłon nie tylko w stronę reżysera, ale także autora pomysłu, tekstów piosenek i współscenarzysty — Vlatislava Blazka). W tym jednak — zresztą jedynym — punkcie można mówić serio o wspólnocie „Starców" i „West Side Story". W obu bowiem utworach dokonano szczęśliwie tego samego zabiegu. W filmie amerykańskim poruszono istotny i drażliwy problem rasizmu, w filmie czechosłowackim — niemniej drażliwe problemy moralno-obyczajowe. W obu — centralnym jest klasyczny wątek miłosny i to z tradycyjnym trójkątem (ich dwóch, ona jedna), natomiast konflikty wyrastają nie z fabularnych zbiegów okoliczności, nie z inicjatywy gagmana komplikującego rozwój wydarzeń zgodnie z zasadami atrakcyjności filmu i konieczności trzymania widza w nieustannym napięciu, lecz z rzeczywistych, autentycznych sytuacji i warunków, w jakich żyje współczesna młodzież.

STANISŁAW JANICKI

W przypadku „Starców na chmielu" są to takie sprawy, jak, na przykład, stosunek wychowawców do swych podopiecznych, stosunek oparty dosyć często na niezrozumieniu przemian młodej generacji, rosnącej i dojrzewającej w zupełnie odmiennych warunkach społecznych i obyczajowych, generacji o innej nieco mentalności, innym typie wrażliwości czy sposobie wartościowania. Nie jest to ani „zagadkowe pokolenie", ani też pokolenie troglodytów. Te różnice, te nowe cechy są nieraz mylące, bo ukryte pod maskującą powłoką pozornego, demonstrowanego, często nawet wbrew sobie, cynizmu.

Są to wszystko sprawy subtelne — stąd też tyle nieporozumień i zadrażnień, występujących nie tylko między wychowawcami a młodzieżą, ale w równej mierze między samymi młodymi. Z tą tylko różnicą, że młodzi — co w „Starcach na chmielu" zostało dosyć mocno zaakcentowane — szybciej i łatwiej się porozumiewają, podczas gdy kontakt z dorosłymi jest znacznie bardziej utrudniony. Łączy się z tym również inna, bardzo istotna sprawa, mianowicie współzależność, wzajemny stosunek między jednostką a kolektywem, sprawa miejsca jednostki w zbiorowości, szczególnie zaś jednostki „nietypowej" (a takimi są właśnie bohaterowie filmu — Hanka i Filip), sprawa granic swobody indywidualnego postępowania z jednej strony i granic nacisku kolektywu — z drugiej.

Jak widać — w „Starcach na chmielu" znaleźć można sporo wcale niebagatelnych problemów. Największym sukcesem tego filmu jest to, że zostały one podane w formie atrakcyjnej, lekkiej a jednocześnie nie uproszczonej, nie zbanalizowanej. Dlatego też mimo takich czy innych wad (o muzyce była już mowa, niezbyt efektowna jest także choreografia), jest to udana, interesująca i godna kontynuowania próba. A poza wszystkim — „Starcy na chmielu" są filmem pozbawionym zarówno pretensjonalności, jak i trywialnego humoru. Z własnego podwórka wiemy, że jest to cecha równie cenna co rzadka.

„Starcy na chmielu" (Czechosłowacja), reż. Ladislav Rychman

MOREAU i BUNUEL

Zafascynowanie zjawiskiem Jeanne Moreau wzrasta; czy przeistoczy się w kult? Byłaby to sensacja, ponieważ Moreau nie ma w sobie nic z „modelu młodzieżowego", ale cóż tu można przewidzieć; tym trudniej snuć hipotezy, gdy samemu nie jest się wolnym od urzeczenia, o którym mowa.

Na czym polega zjawisko? Wśród ekranowych amantek są piękne i pełne temperamentu, są władające znakomicie sztuką aktorską; budzą zachwyt, lecz nie elektryzują; i tylko nielicznym towarzyszy szczególna aura, czyniąca je wcieleniem kobiecości dla wielu widzów, sprawiająca, iż epoka się w nich kocha i mianuje swymi wybrankami; są zarazem jej tęsknotą i spełnieniem, pokusą i nagrodą; styl, jaki narzucają epoce, korzystając z przywileju umiłowanych, bywa różny; kobieta fatalna, kobieta-ukojenie, kobieta-dobry kompan, nie tu miejsce zresztą na typologię zmieniających się ideałów kobiecych wieku filmu; nie podobna także zajmować się ideałami wykalkulowanymi, wcieleniami ideału tworzonymi sztucznie; chodzi o jakiś rzadki i autentyczny dar, o ten nieuchwytny sposób, w jaki — poza konwencją — aktorka jest rzeczywiście dzieckiem swojego czasu, jego pragnień, niepokojów, przeświadczeń, aspiracji seksualnych i nie tylko seksualnych.

Jeanne Moreau zatem: kobieta po trzydziestce (w „Dzienniku panny służącej" zaakcentowano wypowiedź bohaterki: mam trzydzieści dwa lata), której uroda jest niebanalna, ale nie jest nieskazitelna, u której domyślamy się wnętrza również nietuzinkowego — i również nie bez skaz, kobieta z życiorysem, ze wszystkim, co z życiorysu wynika; nie rozbraja dziewczęcą świeżością ani każe podziwiać cuda kosmetyki, lecz często ukazuje twarz zmęczoną, poszarzałą, wymiętą, oszpeconą cierpieniem, by potem naraz spłukać to z siebie i rozbłysnąć nowym blaskiem, istota nieskończenie zmienna w swoich uzewnętrznieniach, wewnętrznie zaś — też gotowa do zmian, do przystosowań, do udziału w grze konieczności; doświadczenie nauczyło ją relatywizmu moralnego, dotyczy to tak zwanego prowadzenia się oraz innych zakresów życia, w których, dążąc do swoich celów, nie okazuje zbytnich skrupułów; nie odbieramy jednakże takiego jej postępowania jako złego, bo potrafi nas przekonać do swoich racji; ci, z którymi i którymi tak igra, nie zasługują przecież na nic innego; jej cynizm jest po prostu właściwą oceną partnerów, a więc inteligencją; poza tym cechuje ją niezależność, odwaga, fantazja i nawet w upadku jakiś rodzaj godności...

Oto, z grubsza, postać kreowana przez Jeanne Moreau w kilku filmach, spośród których na nasze ekrany wszedł właśnie „Dziennik panny służącej" Bunuela. Postać, która zaczęła już żyć w wyobraźni publicznej jako wysublimowana ze scenariuszy „Jeanne Moreau"; która pociąga, kusi i fascynuje; i której dojrzała kobiecość usunie, być może, w cień obowiązujący dotąd „model młodzieżowy" bohaterki ekranu... Ale, wbrew pozorom, nie o nią chodzi w tej chwili; chodzi o Bunuela; Moreau jest do niego kluczem.

Co za dziwny film! Dziwny — przez niemal że brak właściwych twórcy udziwnień, przez — jak na niego — powściągliwość, dyskrecję, realizm, nieobecność barokowych symboli — i nieobecność religii, wiary. I dlaczego taka właśnie bohaterka, jak Jeanne Moreau? Jak daleko do niej od Viridiany...

WIKTOR WOROSZYLSKI

A jednak to prawdziwy i konsekwentny Bunuel, stary surrealista, autor „Psa Andaluzyjskiego". W tym kierunku, którego współtwórcą był Bunuel u zarania działalności, nie mniej istotna przecież od pomysłów estetycznych była nienawiść, negacja istniejącego świata, potrzeba jego destrukcji. Później estetyka ulegała zmianom, surrealizm przestał istnieć, ale niezmienne pozostawało potępienie amoralnego świata i niezmienna wierność pierwiastkowi zniszczenia: artysta jak archanioł z ognistym mieczem wymierzał okrutną sprawiedliwość ugrzęzłemu w złu padołowi. W dziełach, jakie oglądaliśmy w ostatnich latach, tym, co przeciwstawiał powszedniej nieludzkości, była świętość. Ale świętość ponosiła klęski, zło miało nie tylko przewagę zewnętrzną, drążyło świętość od wewnątrz, zaszczepiało świętości robaka, który truł ją i wgryzał się w serce. „Nazarin" i „Viridiana" — to tragedie bezsilnej świętości. W „Dzienniku panny służącej" złu świata zostaje przeciwstawiony grzech. Mimo mniejszej gęstości wizualnej i nieobecności symboli, jest to ciągle ten sam świat, który negowali surrealiści — świat fałszywej moralności, ukrywanych i wiodących do zbrodni zboczeń i żądz, świat ucisku i zdrady człowieka przez człowieka, świat wreszcie (tu Bunuel po raz pierwszy chyba stawia kropki nad i) wykluwającego się faszyzmu i ludobójstwa. Tego świata nie da się zbawić, trzeba z nim walczyć przebiegłością i bezwzględnością, trzeba go oszukać, zniewolić, rzucić sobie do stóp — nie uczyni tego święta, uczyni grzesznica.

„Dziennik panny służącej" Bunuela jest wizją walki grzesznej Celestyny z potwornym światem; walki, zawierającej tyleż momentów przystosowania, co destrukcji; walki, w której grzech kobiety jest wartością szlachetniejszą od zła otoczenia — i dozwolona jest solidarność z tym grzechem.

Z punktu widzenia religii założenie to byłoby niechybnie ryzykowne; toteż Bunuel maskuje herezję, budując tym razem film wyłącznie z prostych realiów i unikając aluzji metafizycznych; nie zmienia to faktu, że założenie owo da się odczytać wyraźnie; ale trzeba być Jeanne Moreau, żeby tak fascynować jego wcieleniem...

„Dziennik panny służącej" (Francja — Włochy), reż. Luis Bunuel

Tego świata nie da się zbawić
Jeanne Moreau i Georges Geret

Z udziałem niezawodowych aktorów „Cztery dni Neapolu"

WANDA WERTENSTEIN

NA SKRZYŻOWANIU DRÓG

U narodzin filmu dokumentalnego leżał protest przeciwko „masowej produkcji przemysłu filmowego, który nowy środek wyrazu przekształcił w opowiadacza popularnych powiastek" — jak pisał Rudolf Arnheim. Był to protest nie tyle przeciw zasadzie budowania narracji filmowej z fikcyjnych epizodów, stworzonych zgodnie z wolą i wizją realizatora, a więc — samej metodzie filmu fabularnego, ile przede wszystkim przeciw użytkowi, jaki zrobiono z tej metody.

Film fabularny okazał się nieprzydatny jako narzędzie badania rzeczywistości. Z potrzeby intelektualisty — by obserwować i interpretować rzeczywistość, by określać własny stosunek do jej zjawisk i dzielić się wnioskami i przemyśleniami z widzem — zrodził się film dokumentalny; a także z potrzeby propagandzisty, działacza społecznego, wychowawcy, by dać widzowi coś więcej prócz lekkostrawnej papki rozrywkowej. W latach trzydziestych ów protest — nie przeciw fikcji fabularnej, lecz przeciw fikcyjnemu światu kina fabularnego — określano jako walkę ze światem ateliers, reflektorów, kostiumu i aktora.

WPŁYW DOKUMENTU NA FABUŁĘ

Od pierwszych pionierskich kroków (Dziga Wiertow w ZSRR, John Grierson i jego krąg w Anglii) minęło przeszło trzydzieści lat. Przez ekrany świata przeszły tysiące filmów dokumentalnych; widz nauczył się je oglądać, począł odczuwać ich potrzebę; później spopularyzowała je telewizja. Rola, jaką film dokumentalny odegrał w kształtowaniu u widza zdolności odbioru z ekranu poważnych treści, przedstawionych w surowej postaci, bez efektownego opakowania i ułatwiających przełknięcie przypraw — jest ogromna i chyba nie doceniona. Nikt dzisiaj nie oburza się, kiedy w filmie fabularnym nie ma akcji, lub gdy pozornie błaha sytuacja jest pretekstem dla poruszenia istotnych spraw, gdy nie ma gwiazd, ale są problemy — co nawet jeszcze kilka lat temu byłoby niemal nie do pomyślenia. Niemal przestaliśmy chodzić na filmy z Moniką Vitti, z Marcello Mastroianni, Ingrid Thulin, a zaczęliśmy chodzić na filmy Antonioniego, Felliniego, Bergmana.

JAKI BĘDZIE WIELKI FILM PRZYSZŁOŚCI?

W ostatnich latach film fabularny przeszedł do frontalnego ataku na rzeczywistość. Wypracował sobie sposoby zarówno interpretacji filozoficznej, jak analizy socjologicznej i obyczajowej. Oparł się o nowe zasady literackiej konstrukcji scenariusza i zmiany w prowadzeniu aktora, fotografowaniu, organizowaniu scen. Z potrzeby wnikliwego badania zjawisk współczesności zrodziły się metody wiernej rekonstrukcji autentycznych wydarzeń, w oparciu o aktorów niezawodowych i uczestników spraw pokazywanych na ekranie — jak „Cztery dni Neapolu" Nanni Loya czy „Salvatore Giuliano" Francesco Rosiego; zaczęły mnożyć się filmowe ankiety, oparte na materiałach badań socjologicznych, które autor jedynie referował przy udziale aktorów; powstały formy komedii dell'arte, w których scenariusz rodził się w toku realizacji przy udziale wszystkich jej uczestników, przy czym w filmie mogli grać zarówno aktorzy zawodowi, jak i niezawodowi — np. „Cienie" Cassavetesa czy „Piramida ludzka" Roucha. Powstały też filmy łączące oba gatunki — fabularny i dokumentalny — jak „O czymś innym" Chytilovej. Oglądaliśmy wreszcie takie filmy fabularne, które interpretując współczesność przy pomocy tradycyjnej techniki narracyjnej, czerpały swą wiarygodność z zapisu autentycznych wydarzeń, dokonanego wcześniej przez film dokumentalny, jak „Proces w Norymberdze" Kramera. Trudno dziś negować rolę, jaką metody filmu dokumentalnego odgrywają przy realizacji filmów fabularnych, mających ambicję atakowania problemów współczesności. Oczywiście, dotyczy to metod zbierania ma-

teriału i analizy faktów, nie zaś technik przedstawienia ich na ekranie, gdyż te współczesny film fabularny musiał wypracować samodzielnie.

A PO DRUGIEJ STRONIE?

Do dawnej tradycji filmu dokumentalnego należą te filmy, w których jednostkowy bohater służy przedstawieniu bądź środowiska, w jakim żyje, bądź problemów związanych z tym środowiskiem. Filmy tego gatunku podejmowały przede wszystkim odwieczny problem walki człowieka z przyrodą — od „Nanuka z Dalekiej Północy" i „Opowieści z Luizjany" Flaherty'ego — po nasze filmy Ślesickiego: „Płyną tratwy" i „Góra". Rzadko jeden artysta miał tak wielki wpływ na całą gałąź twórczości jak Flaherty — nurt przez niego zapoczątkowany jest żywy po dziś dzień. W tym nurcie film „Płyną tratwy" był ciekawą próbą naszkicowania psychologicznego portretu człowieka środkami filmu dokumentalnego — bez fabuły, bez sytuacji ukazujących bohatera w działaniu aktorskim. O krok dalej znaleźlibyśmy się znowu w kręgu filmu fabularnego. Jak trudno czasem przeprowadzić tę granicę, niech świadczy „Naga wyspa"; mimo że są tam aktorzy, że sytuacje są wyraźnie inscenizowane, nie umiałabym z całą pewnością zaliczyć tego filmu do gatunku fabularnego. Chociaż dotąd filmy dokumentalne o jednostkowym bohaterze najlepiej sprawdzały się tam, gdzie człowiek znajdował się w sytuacjach elementarnej walki o byt — nie jestem pewna czy metoda podobna, acz na pewno odpowiednio zmodyfikowana, nie dałaby się wykorzystać dla analizy bardziej współczesnych problemów społecznych, jak np. przystosowywania się ludzi spoza miasta do życia w wielkich skupiskach.

Film dokumentalny musiał zresztą sam wyzwolić się z fabuły. Dzisiejszemu widzowi — po to, by zainteresował się przedstawianym mu środowiskiem, nie jest już tak bardzo potrzebna anegdota, akcja, niezwykła przygoda. Ale dawniejsze filmy dokumentalne posługiwały się taką właśnie metodą organizacji materiału. Przypomnijmy chociażby „Kolejarskie słowo" Munka. Poza tym do niedawna film dokumentalny był niemową, i w braku dialogu upatrywano jedną z jego cech wyróżniających. Wynalezienie ultraczułych taśm, lekkich kamer i magnetofonów — pozwoliło na wzbogacenie środków filmu dokumentalnego o głos człowieka. Otworzyły się nowe możliwości badania świata. I jeżeli mówimy dziś, że nurt zwany „cinéma vérité" nie spełnił pokładanych nadziei, nie jesteśmy już w stanie odbierać filmów dokumentalnych zupełnie „niemych", to jest takich, gdzie wykładnikami treści są wyłącznie obraz, komentarz i muzyka. O ile telewizyjna technika bezpośredniej wypowiedzi do kamery — nadużywana — budzi opory (chociaż i ona dała wiele ciekawych rezultatów, choćby „Źródło" Jaworskiego) — to jednak nurt reportażu utrwalającego nie tylko gesty i działanie ludzi, ale i ich słowa, wypowiadane spontanicznie, „podsłuchiwane" przez mikrofon, zawiera ogromne możliwości przekazania nowych i niespodziewanych prawd o naszych czasach. (Przykład stanowi tu przede wszystkim praca realizatorów amerykańskich z Leacockiem na czele czy niedoceniony pod względem swego pionierskiego znaczenia film Reisza „Chłopcy z Lambeth"). Film dokumentalny dochodzi do nowych związków z wyzwolonym z fabuły filmem fabularnym, albowiem bez reportaży robionych tą metodą trudno wyobrazić sobie powstanie tak ciekawego filmu o współczesnej młodzieży, jak „Czarny Piotruś" Milosa Formana.

Fabularny i dokumentalny
„O czymś innym"

Rekonstrukcja autentycznych wydarzeń
„Salvatore Giuliano"

*

Wyzwalanie się filmu fabularnego z akcji, z tradycyjnej dramaturgii, a filmu dokumentalnego — z ograniczeń techniki, stwarza linię styku, dzięki której może powstać wielki film współczesny, ten film, który wreszcie spełni marzenie starego pioniera filmu dokumentalnego Johna Griersona o „dramatycznej realizacji faktu" — dramatycznej (ale w sensie intelektualnym, nie narracyjnym) interpretacji aktualnej, autentycznej rzeczywistości. Dawni dokumentaliści wierzyli, że wielki film przyszłości będzie filmem dokumentalnym. Wydaje się, że prawda — jak zwykle — leży pośrodku; nie w zetknięciu obu gatunków, nie w zamazywaniu ich różnic, ale na skrzyżowaniu dróg poszukiwań, jakie oba gatunki prowadzą właściwymi sobie metodami i środkami. Nasuwa się myśl, dlaczego akurat w Polsce, gdzie film dokumentalny ma za sobą niejedno godne uwagi osiągnięcie, obu stronom tak do tego daleko?

WANDA WERTENSTEIN

KINO ZA DWADZIEŚCIA LAT

Paryski tygodnik „Arts" opublikował odpowiedzi wybitnych filmowców francuskich na pytania dotyczące najbliższej przyszłości sztuki i kultury filmowej. Przytaczamy fragmenty niektórych wypowiedzi:

CO STANIE SIĘ Z FILMEM ZA LAT DWADZIEŚCIA?

ANDRÉ CAYATTE: — Przyszłość filmu zupełnie mnie nie ciekawi. Natomiast interesują mnie losy ludzi i filmowców. Pragnąłbym, by usunięto „pośredników", by wynaleziono taki środek techniczny, który by przekazywał obrazy z mózgu twórcy do mózgu widza. Myślę zresztą, że telewizja będzie miała, niestety, coraz większe znaczenie.

ABEL GANCE: — Kinematografia światowa znajduje się w okresie agonii. W najbliższej przyszłości będzie pracować dla telewizji; później obie organizacje niewątpliwie połączą się. Powstanie jedna rozległa sieć kin „drive in", wykorzystująca wynalezioną przeze mnie poliwizję: będą to pomieszczenia dla 2—3 tysięcy widzów, łatwe do demontażu w ciągu 24 godzin, ze świecącym dachem z polistyrenu i składanymi siedzeniami. Przyszłość kina widzę w takich właśnie wielkich spektaklach, przenoszących się z miejsca na miejsce.

MICHEL DEVILLE: — Zgadzam się z Gancem: przyszłość należy do wielkich widowisk. Sądzę jednak, że skuteczna walka z telewizją wiedzie poprzez realizację filmów ambitnych artystycznie.

RENÉ CLÉMENT: — Przyszłość filmu zależy od tego, czy traktować będziemy dzieło filmowe ze wzrastającą powagą.

ROBERT HOSSEIN: — Film powinien być niezależny od telewizji i stale się odnawiać, to znaczy — szukać nowych formuł. Obok wielkich widowisk istnieć będą filmy o małych budżetach — dla ograniczonego kręgu widzów. Myślę, że w roku 1985 sztukę filmową określać będą w większym stopniu idee, aniżeli pieniądze.

HENRI VERNEUIL: — Patrzę na przyszłość młodych filmowców: będzie się od nich wymagać jak najszybszego „sukcesu". Nie będą mieli czasu na nieudane debiuty.

DO JAKICH GATUNKÓW NALEŻY PRZYSZŁOŚĆ?

MICHEL DEVILLE: — Trzeba życzyć sobie odnowienia wszystkich gatunków. Wielką przyszłość rokuję filmom „science fiction". Niewątpliwie jest to rzecz mody.

ABEL GANCE: — „Science fiction" owszem, ale niech nie wypreedza zbytnio rzeczywistości, niech opiera się mocno na naukowych podstawach. Wierzę jednak, że przyszłość należy do wielkich fresków, a także do nowego odbioru tragedii.

CLAUDE AUTANT-LARA: — Upodobania są zmienne. Uważam, że kino przyszłości powinno zwrócić się do dzieł inteligentnych, popularnych i realistycznych.

HENRI VERNEUIL: — Przeraża mnie „science-fiction". Nie istnieje już cudowność fantastyki: wszystko w tej dziedzinie zostało powiedziane. Nauka zdołała zniszczyć naukową fikcję.

CZY PRZETRWA MIT GWIAZDY FILMOWEJ?

ABEL GANCE: — Nie. Gwiazdy nie wytrzymują próby czasu.

CLAUDE AUTANT-LARA: — Myślę, że mimo wszystko zawsze istnieć będzie kult istot, które umieją magnetyzować widzów.

ANDRÉ CAYATTE: — Nie! Nie będzie gwiazd.

RENÉ CLÉMENT: — Tak. Ikonografia wielkich okresów artystycznych była zapowiedzią epoki gwiazd. Ten mit tkwi głęboko w ludziach.

HENRI VERNEUIL: — Clément nie ma racji. Mit gwiazd jeszcze trwa, ale nie na długo. Wielcy amerykańscy gwiazdorzy — Clark Gable i Gary Cooper — nie znaleźli następców.

ROBERT HOSSEIN: — Wierzę w supernową falę. W każdym razie pragnąłbym, by ci, którzy tworzą film dzisiejszy — czynili to również za dwadzieścia lat.

Jednym zdaniem

Joseph Losey („Za króla i ojczyznę") realizuje film „Bardzo niebezpieczne przedsięwzięcie", w którym wystąpią Elke Sommer (na zdjęciu) i Warren Beatty.

★

Audrey Hepburn objęła główną rolę w filmie „Izabella, królowa hiszpańska", który reżyseruje jej mąż Mel Ferrer.

★

George Chakiris i Marina Vlady zagrają wspólnie w komedii Michela Deville'a „Kradzież Mony Lisy".

Western współczesny

Na ekranach amerykańskich pojawił się western, który – podobnie jak „Ostatni kowboj" – ukazuje życie na dzisiejszym, ucywilizowanym już Dzikim Zachodzie. Film nazywa się „The Rounders", jego realizatorem jest Burt Kennedy. Glenn Ford i Henry Fonda grają tu ujeżdżaczy dzikich koni.

„Znajdujemy w tym filmie tradycyjnie piękne plenery ze słynnej Monument Valley oraz stary motyw przyjaźni między człowiekiem a koniem — pisze recenzent „Films in Review". – Wszystko to ogląda się z dużą przyjemnością. Ale poza tym są tu jeszcze Henry Fonda i Glenn Ford, pierwsze skrzypce gra Glenn Ford a nie Fonda". A inny recenzent dodaje: „Ford i Fonda grali na pewno ciekawsze role w swej karierze, ale nigdy nie byli lepsi. Może nawet nigdy nie byli tak dobrzy, jak w tym filmie".

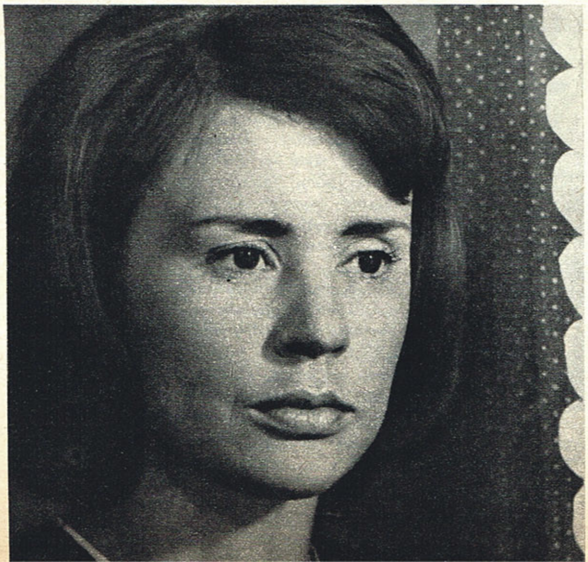
Film o WPK

Ugo Gregoretti przygotowuje film dokumentalny o Włoskiej Partii Komunistycznej. Reżyser zwierzył się prasie, że chciałby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego partia komunistyczna — mimo niesprzyjających warunków — liczy 1,7 miliona członków i zyskuje coraz więcej zwolenników. Interesuje go struktura organizacyjna partii.

— Nie będziemy analizować walki ideologicznej między partiami rządzącymi a partią komunistyczną — mówi Gregoretti. — **Pragniemy po prostu zanalizować dogłębnie samo zjawisko ruchu komunistycznego. Chcielibyśmy przy tym pozostać obiektywni — na tyle, na ile jest to możliwe.**

Prasa donosi, że kierownictwo rzymskiego komitetu partii wyraziło gotowość współpracy z reżyserem, który sam jest bezpartyjny.

HARRIET ANDERSSON: – Chciałabym zagrać u Felliniego...



Znakomita aktorka szwedzka Harriet Anderson („Wieczór kuglarzy", „Wakacje z Moniką", „Kochać") występuje obecnie w nowym filmie Jörna Donnera „Zaczyna się przygoda".

– Jest to historia miłosna pewnej dziewczyny i kilku mężczyzn — mówi Andersson. – Jörn powiada ironicznie, iż kręci melodramat, ale myślę, że chodzi tu o coś więcej – o refleksje o życiu, pracy, samodzielności.

Po nagrodzie w Wenecji dostałam bardzo wiele nowych propozycji. Wszystkie były jednak nieciekawe. Reżyserom chodziło po prostu o reklamę; film, w którym wystąpi nagrodzona aktorka, będzie się na pewno podobać. Publiczności i... producentom.

O jakiej roli marzę? Chciałabym wystąpić w jakimś filmie Felliniego. Widziałam go niedawno w Rzymie, podczas pracy nad „Giuliettą i duchami". Powiedziałam mu „dzień dobry", a on roześmiał się i potargał mnie za nos. Spytał, co tu robię. Odpowiedziałam, że chciałam zobaczyć jak pracuje reżyser, którego najbardziej cenię.

„Osiem i pół" zrobiło na mnie wstrząsające wrażenie. Zwłaszcza zakończenie: kondukt bohaterów, którzy kroczą za małym chłopcem grającym na fujarce. Miałam wtedy ochotę wskoczyć na ekran do korowodu tanecznego i krzyknąć: – My, aktorzy mamy jednak piękne powołanie!

— Mamy piękne powołanie
Harriet Andersson

M

M
cyk
rii
kur

„F

W
Pop
And
znac
rów
zow
ling
słyn

HISTO
I DZIE

W Mosfilmie trwa p
alizacją 36 filmów
przejść się po
wytwórni, zajrzeć do
zorientować się, że ak
mów rozgrywa się w

kach i porusza cały wa
tów. Oto grupa chłopc
cząt w roboczej odzież
na nogach łapcie — s
i statyści z filmu „Czas
eposu o budowie Mag
latach trzydziestych, re
przez M. Szwejcera: tu
żni panowie ubrani w
z połowy wieku dziew
to „Karol Marks" reż.
no i, oczywiście, „Woj
reż. S. Bondarczuka:
towane damy, młode pa
nych sukniach, wielu w
pysznych mundurach —
wiem sceny pierwszego
szy Rostowej.

Ale są i inne filmy,
głośne i mniej rzucają
czy. Należy do nich „
wórzcie drzwi!" w reży

RLENA DIETRICH — VYKŁADOWCA

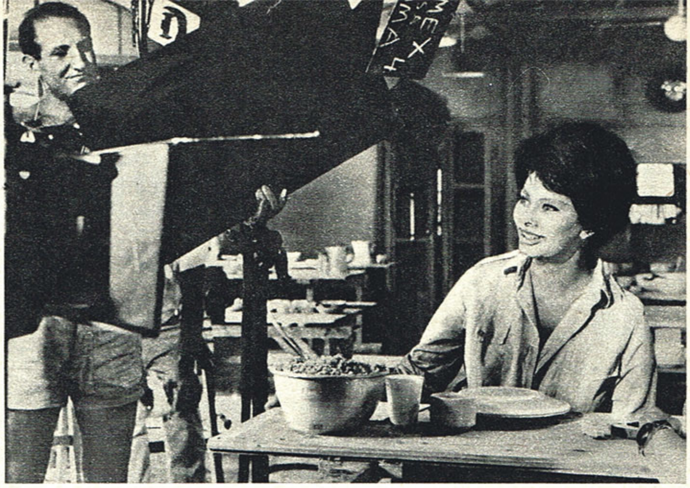
a Dietrich wygłosi w paryskiej Sorbonie kładów uniwersyteckich, poświęconych histo-. Wykłady będą przeznaczone dla słuchaczy mologicznego i rozpoczną się w październiku.

SIĘGA DŻUNGLI" NA EKRANIE

Disney oświadczył, iż sukces filmu „Mary (Oscar za najlepszą rolę kobiecą dla Julie) pozwolił mu zwiększyć roczny budżet prze- na realizację filmów o 25 milionów dola- najbliższym czasie Disney zamierza zreali- ową wersję „Księgi dżugli" Rudyarda Kip- a być to jedno z największych przedsięwzięć producenta.

W roli zakonnicy?
Sophia Loren

DWA FILMY SOPHII



Sophia Loren wystąpi niebawem w dwu filmach włoskich. Pierwszy nosi tytuł „Gabriella" — będzie to współczesny dramat miłosny. Drugi — „Matka Cabrini" — opowie historię zakonnicy, założycielki college'u w Filadelfii.

RIA DZISIEJSZY

nad re- ystarczy ytarzach u — by ych fil- ch epo-

ty, autora (wspólnie z A. Sałtykowem) filmu „Mój przyjaciel Kolka". Scenariusz napisał A. Wołodin. Mitta pozostał wierny swym zainteresowaniom i znowu opowiada o młodzieży — o kilkunastoletnich pionierach moskiewskich; postanowili oni odszukać weteranów ruchu młodzieżowego, którzy w okresie rewolucji byli również „nastolatkami". Chodzi więc o ukazanie wzajemnego związku różnych pokoleń, niejako o przejmowanie dziedzictwa rewolucyjnych tradycji, a przy okazji — o rysunek dziecięcych charakterów. Obok uczniów szkół moskiewskich, w filmie występują starsi aktorzy — R. Bykow i M. Bernes.

Reż. G. Cabaj realizuje satyryczną komedię „Lebiediew kontra Lebiediew" według scenariusza F. Mironera. Film, na przykładzie młodego uczonego, wyśmiewa i gani bierną, wyczekującą postawę życiową, nadmierną wstydliwość i nieśmiałość. Bohater filmu pragnie się zmienić, przełamać te cechy charakteru, prowadzi z samym sobą zaciętą walkę. Główną rolę gra W. Receptiew oraz N. Zorina i A. Ejbożenko.

Duże zainteresowanie budzi film „Czystyje Prudy" w reżyserii A. Sacharowa, znanego jako autora „Kolegów". Powodem tego zainteresowania jest przede wszystkim młoda utalentowana poetka Bella Achmadulina, która napisała scenariusz filmu (według opowiadań J. Nagibina). Czystyje Prudy — to nazwa jednego z moskiewskich bulwarów; tutaj urodzili się i wyrośli bohaterowie filmu, tutaj zawiązały się liczne przyjaźnie i miłości, stąd też wyruszyli na front w 1941 roku.

W filmie znajdą się specjalnie napisane wiersze Achmaduliny — czytać je będzie autorka. Warto dodać, że poetka wystąpiła niedawno w niewielkiej roli dziennikarki w filmie „Jest taki chłopak". Młodych bohaterów filmu „Czystyje Prudy" grają: A. Zbrujew, S. Swietlicznaja, T. Sjemina, J. Filonowa, L. Gładunko i W. Łobkow.

ALBERT KLEINAS

Różne epoki
„Wojna i pokój"

z tema- dziew- ielu ma aktorzy przód!", orska w owanego powa- g mody stego — Roszala; pokój" e afek- w stroj- wych w i się bo- u Nata-

ej może ę w o- nią, ot- A. Mit-

Pocztówka z Moskwy

„WITAM CIĘ, MAFIO"

Znany francuski producent, Raoul Lévy, postanowił spróbować sił jako reżyser. W tych dniach Lévy przystąpił do realizacji filmu „Witam cię, mafio", na podstawie powieści „Czarna rzeka" Pierre-Vial Lessona. Grają: Eddie Constantine, Macha Meril i Henry Silva.

AUTENTYZM ZMIENIONY W LEGENDĘ

Najnowszy amerykański film Roberta Wise („West Side Story"), zatytułowany „The Sound of Music" (Dźwięk muzyki), jest adaptacją musicalu Rodgersa i Hammersteina pod tym samym tytułem. Film opowiada historię austriackiej zakonnicy Marii (gra ją Julie Andrews), która opuszcza klasztor i uczy dzieci oficera zawodowego von Trappa, utrzymywane dotąd w żołnierskiej dyscyplinie. Wkrótce Maria zostaje żoną oficera. Gdy w Austrii do władzy dochodzi partia narodowo-socjalistyczna, cała rodzina ucieka najpierw do Szwajcarii — później zaś do Stanów Zjednoczonych. Tutaj von Trappowie tworzą zespół taneczno-wokalny, który zyskuje dużą popularność.

Cała historia oparta jest na autentycznych wydarzeniach, opisanych przez Marię von Trapp. Autentyzm powieści został jednak w filmie zatarty. „Wszystko to kiedyś naprawdę się zdarzyło — pisze krytyk amerykański Richard Gertner — ale już wersja sceniczna powieści miała w sobie atmosferę baśni. Skutek był taki, że autentyzm zmienial się w legendę... Robert Wise pozostał wierny adaptacji teatralnej — nadał swej filmowej wersji musicalu nieuchwytny, kruchy czar baśni".

Baśniowy musical
Julie Andrews

Tradycja • Osiągnięcia • Organizacja

W Warszawie odbyło się ostatnio — zorganizowane przez SPATiF i Klub Krytyki Filmowej — dwudniowe spotkanie czechosłowackich krytyków filmowych oraz polskich realizatorów i krytyków. Dyskutowano problemy kinematografii czechosłowackiej. Przed rokiem podobna dyskusja odbyła się w Pradze; przedmiot stanowiła kinematografia polska. Spotkania te — żywe i cenne dla obydwu stron — pozwoliły przede wszystkim na lepsze, głębsze poznanie sytuacji i czynników warunkujących aktualny rozwój naszych kinematografii.

Ze strony czechosłowackiej w spotkaniu wzięli udział: redaktor naczelny miesięcznika „Film a doba" — dr Antonin Novak oraz krytycy — Eva Strouskova, Peter Hirsch i Jan Svoboda. Wprowadzenia do dyskusji dokonali Zbigniew Klaczyński i Jerzy Płażewski.

W OCZACH POLAKÓW

Tytuł warszawskiego spotkania brzmiał: „Film czechosłowacki w oczach Polaków". Najpełniej mówił na ten temat Zbigniew Klaczyński. Zwrócił on przede wszystkim uwagę na często pomijany fakt, iż rozwój kinematografii czechosłowackiej ma swoje głębokie korzenie i oparcie w bujności i różnorodności całego życia kulturalnego Czechosłowacji. Nie ulega bowiem wątpliwości, że np. między filmem Jasnego „Gdy przyjdzie kot" a spektaklami „Czarnego teatru" czy „Laterny magiki" istnieje pewna łączność, że świetna groteska Juraska i Schmidta „Kilian zawsze wraca" wyrasta z określonej tradycji literackiej — kafkowskiej. Ciekawe jednak dlaczego tradycja awangardy, bądź jej współczesne doświadczenia mogą stanowić dla czechosłowackiego filmu źródło ożywionej inspiracji, podczas gdy u nas są to zjawiska tworzące osobny, wyizolowany nurt.

Dwie są cechy współczesnej sztuki czechosłowackiej — w tym i filmu — warunkujące w znacznej mierze jej sukcesy: krytyczne widzenie społecznej rzeczywistości i głębokie poczucie realizmu. Przy czym nie chodzi tu o krytykę typu publicystyczno-interwencyjnego, lecz o sztukę, która — zdaniem Zbigniewa Klaczyńskiego — *„rozważa fakty z pozycji wielkiego, moralnego niepokoju, relatywizuje obiegowe pojęcia, rewiduje obyczajowe aksjomaty — aby utorować drogę nowym i wyższym kategoriom społecznej samowiedzy"* oraz o realizm, który *„wyraża się zarówno w konkretnych politycznych treściach, jak też w myśleniu artystycznym, które chłonąc wszelkie inspiracje współczesnego filmu, zdołało uniknąć zaułków ekstremizmu"*. Przykładem tego ostatniego może być film Chytilovej „O czymś innym", inspirowany przez francuskie „cinéma-vérité", ale odróżniający się klarowną konstrukcją, decydującą o myślowej i estetycznej randze utworu. Trafniejszym wszakże przykładem jest „Czarny Piotruś" Formana, który *„wyjściowe doświadczenie „cinéma-vérité" — mianowicie wartości analityczne obrazów życia podpatrywanego „na gorąco" — przetworzyć umiał w utwór całkowicie odrębny jakościowo, w film syntetyzujący owe spostrzeżenia w precyzyjnej i pogłębionej refleksji"*. Na drugim niejako biegunie znajduje się równie wybitny film „Diamenty nocy" Nemeca. Ten opiera się na subiektywnej, w pewnej mierze ekspresjonistycznej, kreacji. *„Pierwszy spokojnie podpatruje i z humorem filozofuje w oparciu o fakty zauważone. Drugi orzeka świat: wyrokuje o nim z olbrzymią pasją i siłą".*

Oba te filmy mają jednak i cechy wspólne. Oba np. oparte są na nowym „modelu dramaturgicznym", wychodzącym z jednego wydarzenia, jednej sytuacji, która *„stanowi punkt odniesienia dla wszystkich dostrzeżonych aspektów tej sytuacji, dla niezliczonej ilości spraw, które dzieją się wokół... Bohater nie jest już częścią z góry zdefiniowanego dramatu; twórca, przejmując realny punkt widzenia bohatera, nie dostrzega więcej niż on, przeto skazany jest na dociekliwość, na odsłanianie nam cal po calu wszystkiego, co sytuację bohatera dopiero ostatecznie zdefiniuje. W takich układach zanika ostatecznie podział na dramaty i kulisy dramatu, na jego wielkie i małe sprawy"*.

Jednocześnie są to filmy zawierające elementy intelektualnego krytycyzmu. Wystarczy przypomnieć zakończenie „Czarnego Piotrusia" — ową zmartwiałą gębę ojca, który porwał się na wyrażenie synowi sensu życia, lub filozoficzną sumę „Diamentów nocy" — pokazujących odważnie i okrutnie jak umiera zaszczuty człowiek, a równolegle jak wiele piękna może zniszczyć jedna nikomu niepotrzebna śmierć. Inny typ krytycznego widzenia reprezentują takie filmy, jak „Oskarżony" Kadara i Klosa czy „Wykończony człowiek" Cecha. Tu dyskusja przebiega na płaszczyźnie społecznej, politycznej i moralnej.

Nasi goście

Red. Jan Svoboda („Film a doba"), reż. Jozef Medved, red. Peter Hirsch („Praca"), red. Eva Strouskova, red. Antonin Novak („Film a doba")

Zdaniem Klaczyńskiego — fundament powstania owego bujnego i zróżnicowanego zjawiska, jakie stanowi współczesny film czechosłowacki, jest klimat podwyższonego intelektualnego ciśnienia, widoczny we wszystkich dziedzinach życia kulturalnego. Czy ten stan można traktować jako zjawisko stałe? — oto pytanie.

GOŚCIE WYJAŚNIAJĄ

Korzenie aktualnego rozwoju kinematografii i kultury czechosłowackiej sięgają znacznie głębiej niż to się za granicą mniema. Zapomina się przede wszystkim o niezwykle silnym i bogatym w okresie międzywojennym nurcie awangardy. Nurt ten został przerwany wybuchem wojny i poddany ostrym represjom po wojnie. Przemilczanie i nacisk administracyjny nie mogły go jednak przekreślić. Równie wielkie znaczenie miało zerwanie z teorią jednej ponadnarodowej kultury socjalistycznej i przyznanie prawa autonomii kulturom narodowym. Przezwyciężenie epoki stalinizmu nie nastąpiło z dnia na dzień. Był to proces długi, a znaczyło go nie tylko posuwanie się naprzód, ale czasami i cofanie do pozycji wyjściowych. Dziś, gdy sztuka i artyści nie poddawani są żadnym naciskom administracyjnym — dyskusja wcale nie ustała, toczy się nadal, i to nie w letniej atmosferze. Dyskusje toczą się i w samym środowisku filmowym, choć nie są one — jak się często przypuszcza — oparte na antagonizmach pokoleń. „Walka generacji" nie istnieje. Istnieje natomiast inne niebezpieczne zjawisko (wspominaliśmy już o nim przed dwoma tygodniami w sprawozdaniu z dyskusji mediolańskiej), mianowicie lęk twórców starszych, by nie pozostać w tyle, by nie dać się wyprzedzić młodym. Wbrew sobie — robią oni filmy „nowoczesne", których nikt nie chce oglądać. Wykorzystują to przeciwnicy „nowej fali".

Frekwencja na filmach określanych mianem „nowej fali" — to oddzielny ważny problem. Widzowie czechosłowaccy odcięci byli do niedawna od filmów reprezentujących nowe tendencje w filmie światowym. Nie istnieją — praktycznie rzecz biorąc — dyskusyjne kluby filmowe. Kina dobrych filmów powstały dopiero ostatnio i jest ich na razie — cztery. To wszystko spowodowało, że masowa publiczność czechosłowacka zetknęła się po raz pierwszy z kinem nowoczesnym poprzez filmy rodzime, że jej „przygotowanie filmowe" nie jest zbyt duże. A trzeba do tego jeszcze dodać, że rady narodowe traktują kina wyłącznie jako źródło dochodów (znamy to z własnego podwórka). Sytuacja jest więc trudna. Nic dziwnego, że zarówno twórcy, jak i krytycy uważają zmianę obecnego systemu rozpowszechniania za konieczną i pierwszoplanową. Nie znaczy to, oczywiście, by filmy czechosłowackiej „nowej fali" nie cieszyły się powodzeniem. „Czarny Piotruś" był np. prawdziwym przebojem kasowym.

Realizatorów i krytyków polskich interesowały również sprawy organizacyjne, droga od pomysłu do gotowego filmu, znaczenie i rozmiary czynnika administracyjnego w twórczości filmowej, możliwości debiutów i wiele innych. Ponieważ są to sprawy zawodowe — powiedzmy tylko ogólnie, że czechosłowacki model organizacyjny pokrewny jest naszemu (zespoły), że istnieją jednak pewne istotne ulepszenia, że autonomia i odpowiedzialność twórców jest bardzo duża, że przed ludźmi zdolnymi hale wytwórni stoją otworem, że bojaźń przed ryzykiem nie cechuje ani środowiska filmowego ani administracji, i że w ostatnim okresie nie było ani jednego scenariusza, który mimo — takich czy innych — zastrzeżeń, nie zostałby zrealizowany.

To wszystko skłania naszych południowych sąsiadów do optymizmu.

esjot

Nastrój bezsensu śmierci
Gustaw Holoubek (nauczyciel) i reż. Tadeusz Konwicki

Wynikło to dosyć nagle. „Salto" nie weszło jeszcze na ekrany, a Tadeusz Konwicki znów stanął za kamerą. Tym razem reżyseruje nowelę — jedną z trzech — polsko-francusko-niemieckiego filmu „Pierwsza chwila pokoju". Tryptyk ten, realizowany na zamówienie telewizji hamburskiej, opowiedzieć ma o „pierwszej chwili pokoju" widzianej oczami trzech różnych twórców. Nowela Konwickiego pt. „Matura" jest — według określenia autora, który i tym razem sam napisał scenariusz — komedią bez martyrologii kompleksów: komedią o chłopaku, który nie ma czasu zdawać matury, bo wypadło to w okresie zbliżania się frontu i chłopak marzy o partyzantce.

Konwicki-literat i reżyser należy do tych autorów, którzy dwa rodzaje swej twórczości traktują rozdzielnie, na nieco innych zasadach. Nie przerabia swych książek na scenariusze, lecz po prostu pomysłom układającym mu się lepiej literacko daje kształt powieści, w filmach zaś realizuje te, które — jak mniema — doskonalej wykładają się wizualnie. Patrząc jednak na całość twórczości pisarza i reżysera — widać przecież, że wyrasta ona z tych samych problemów; różnią się jedynie narzędzia, jakimi twórca każdorazowo się posługuje. Tak jak w „Salcie" znaleźć można wyraźne podobieństwo do opublikowanego wcześniej „Sennika współczesnego", tak i „Matura" zawie-

MATURA

ra cechy charakterystyczne twórczości autora „Dziury w niebie" i „Zaduszek". Znajdujemy się znów wśród charakterystycznego krajobrazu Konwickiego: małe miasteczko, rzeka, dojrzewające lato.

W tym miejscu wypada chyba wprowadzić pewną poprawkę do określenia autorskiego „Matury" jako „komedyjki". Wprawdzie to, co dzieje się na komplecie maturalnym, utrzymane jest w tonacji komediowej, jednak dalsze wydarzenia noweli zmieniają nastrój. Bohater filmu — Kazio Kominek — marzy o partyzantce i te marzenia mają wymiar młodzieńczo - komediowy, jednak tok zdarzeń: front, zabici — modyfikują jego sposób myślenia. Maturę zdaje się nie tyle w spokojnym domku małego miasteczka, ile właśnie w zetknięciu z wydarzeniami nieprzystającymi do dotychczasowych wyobrażeń chłopaka o wesołym wojowaniu. Jest tu nastrój niepokoju, frontowej gorączki, bezsensu śmierci; i to jest może ta prawdziwa matura Kazia Kominka.

Ekipa realizatorska „Matury" przebywa na zdjęciach w Czerwińsku nad Wisłą. Z reżyserem współpracuje operator Kurt Weber. Grają: Damian Damięcki, Marian Opania, Gustaw Holoubek, Zdzisław Maklakiewicz i Bernard Ładysz. Producentem jest zespół KAMERA.

Marzy o partyzantce
Od lewej: Marian Opania (Kazio Kominek) i jeden z młodych mieszkańców Czerwińska

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

Wojna okrutna i absurdalna
„Oddział 317" (Francja)

CANNES 1965

Od naszego specjalnego wysłannika

W chwili gdy czytelnik bierze do ręki ten numer. FILMU, festiwal w Cannes dobiegł końca. Po piętnastodniowym przeglądzie filmów z kilkudziesięciu krajów — rozdzielono nagrody, dokonano podsumowań, laureaci rozjechali się do domów, wielka sala pałacu festiwalowego, w którym spotykało się codziennie w nerwowej atmosferze 2 tysiące osób — opustoszała.

Cofnijmy się jednak do początku tej wielkiej imprezy.

BOLESŁAW MICHAŁEK

Przez cały pierwszy tydzień słychać było narzekania i odgłosy zniecierpliwienia. To prawda, że podobne narzekania słyszy się od lat na każdej takiej imprezie i od lat mówi się w Cannes o chorobie, która toczy i film światowy, i festiwale, a przecież skądinąd wiadomo, że pacjenci miewają się nie najgorzej. Tym razem jednak cały niemal pierwszy tydzień festiwalu stał rzeczywiście pod znakiem rozczarowań.

BARDEM ZAWIÓDŁ

Oto, na przykład, wszyscy oczekiwali z zainteresowaniem nowego filmu Juana Antonio Bardema; ten hiszpański filmowiec znany jest polskiej publiczności („Śmierć rowerzysty", „Główna ulica") nie tylko jako dojrzały artysta, ale jako człowiek odważny, dotykający w swoich filmach prawdziwych problemów moralnych, obyczajowych i społecznych swojej ojczyzny. Otóż Bardem przedstawił film „Pianole", w którym opisuje grupę międzynarodowych artystów, czy pseudo-artystów, zgromadzonych w wyizolowanej miejscowości na Costa Brava, gdzie przeżywają oni swoje, dość zresztą sentymentalnie przedstawione dramaty i spleen. Gdy spytano Bardema na konferencji prasowej, w jakim związku pozostaje ten film z hiszpańską rzeczywistością społeczną, odpowiedział bez wahania, że należy o to spytać autora powieści „Pianole", bo on tylko przeniósł ją na ekran. A więc Bardem nie bierze już żadnej odpowiedzialności za tematy, za prawdę, za wymowę swoich utworów?

BRAK AUTENTYZMU

Może to jest wypadek szczególny, nie warto się nad tym zatrzymywać, ale tych rozczarowań było więcej. Oto inny przykład: młode kinematografie. Nie oczekuje się od nich wielkich dojrzałych dzieł, ale przecież można oczekiwać (nieraz się to już sprawdziło) pewnego autentycznego obrazu kraju, prawdziwych ludzi, prostego zapisu ich życia i trosk. Ale i tu zawiedliśmy się. Zjednoczona Republika Arabska przedstawiła film znacznie lepszy niż dawniej, ale ciągle melodramatyczny i w końcu niewiele mówiący. Grecja przedstawiła słabiutenki film o okupacji, w dodatku dość dwuznaczny w swojej wymowie (oficer niemiecki stoi tu przed wyborem:

Delikatne, liryczne
„Yoyo" (Francja)

wierność Führerowi czy dziewczynie, którą kocha) — a Bułgaria naiwną i sentymentalną historię, pełną nieprawdopodobieństw sytuacyjnych w ratowaniu chłopca, który nie może oswobodzić ręki spomiędzy dwóch kamieni.

CIEKAWE KOMEDIE

Na tym tle mówiono w pierwszym tygodniu, że najlepiej wypadły dwie komedie: angielski „The Knack" i francuski „Yoyo". W istocie, o czym piszę obok, są to pozycje zabawne, ciekawe artystycznie i pełne inwencji. „The Knack" jest próbą nowoczesnej absurdalnej groteski rodzajowej, inteligentnej żonglerki słownej i sytuacyjnej. „Yoyo" Pierre Etaixa jest filmem bardziej lirycznym, spokojnym, łagodnie sentymentalnym, zabawnym jako pastisz. Są to na pewno wartościowe utwory, artystycznie dojrzałe — ogląda się je z prawdziwą przyjemnością.

Pearl Harbour
„Pierwsze zwycięstwo" (USA)

Dwuznaczna wymowa
„Zdrada" (Grecja)

Ale przy wszystkich ich cnotach, wartość tych filmów sprowadza się do kulturalnej, może nawet wyszukanej estetycznie rozrywki. A przecież od tych dwóch wielkich kinematografii oczekiwano czegoś bardziej ważkiego, bardziej intelektualnie dojrzałego. Anglicy przyzwyczaili nas do filmów poważnych, myślących, mocno związanych z tym wszystkim co tam fermentuje; że wymienię tylko niedawnego laureata w Cannes „Życie sportowe" Lindsaya Andersona. A Francuzi?

AKTUALNOŚĆ WIETNAMU

Nie chcę utrzymywać za wszelką cenę pesymistycznego tonu, zwłaszcza że jeśli idzie o Francję, „Yoyo" był tylko jednym z trzech przedstawionych tutaj francuskich filmów. Obok niego pojawił się nowy film Lamorisse'a pt. „Fifi", a przede wszystkim — „Oddział 317" Pierre Schoendoerffera. Film ten oczekiwany tu był z wielką niecierpliwością jako prawdziwe wydarzenie festiwalu. Pisaliśmy o nim niedawno i bardzo pochlebnie w rubryce „Filmy o których się mówi". Do tych pochwał mógłbym się właściwie przyłączyć, zwłaszcza że film nabrał — może nawet nieoczekiwanie dla autora — piekącej aktualności, w chwili kiedy już nie Francuzi, lecz Amerykanie prowadzą ową okrutną i beznadziejną wojnę w dżungli. Aktualność filmu, a także estetyczna dojrzałość realizacji wyznaczają granice tego zjawiska artystycznego. Jednakże podstawcwe sprawy ludzkie, moralne, społeczne, polityczne, które leżą u podstaw owej okrutnej wojny, pozostają całkowicie poza filmem. Oczywiście to jest film o Francuzach, a nie o Wietnamczykach, ale perspektywa, w jakiej się to przedstawia, wydaje się mi po prostu uboga. Jest to film ciekawy, aktualnie potrzebny. Ale to nie jest wielki film.

BOLESŁAW MICHAŁEK

NA FESTIWALOWYM EKRANIE

„PIERWSZE ZWYCIĘSTWO" (USA, reż. Otto Preminger). Historia japońskiego ataku na Pearl Harbour. Wielkie i dobre widowisko batalistyczne pomieszane z naiwnymi i schematycznymi wątkami bohaterów.

„GORĄCE POŁUDNIE" (Bułgaria, reż. Zako Haskia). Kilkuletni chłopiec jest w niebezpieczeństwie. Na pomoc biegną: żniwiarze, strażacy, pasażerowie zatrzymanego pociągu, żołnierze odbywający manewry itd. Szlachetne, naiwne.

„THE KNACK" (Anglia, reż. Richard Lester). Zwariowana komedia o tym jak zdobywać kobiety. Dobre gagi, ostre tempo, absurdalny humor.

„GRZECH" (Egipt, reż. Henri Barakat). Temat bardzo melodramatyczny (gwałt, nieślubne dziecko, śmierć), potraktowany z umiarem i taktem.

„PIANOLE" (Hiszpania, reż. Juan Antonio Bardem). Gorzki zawód dla wszystkich entuzjastów hiszpańskiego reżysera. Na podstawie głośnej książki przedstawił Bardem obraz hiszpańskiej wioski okupowanej przez turystów-artystów. Miłość, namiętność, nienawiść. Przypomina Sagankę, ale gorsze.

„YOYO" (Francja, reż. Pierre Etaix). Drugi, po „Zalotniku", film nowego świetnego komika. Delikatne, liryczne, znakomite — w każdym razie do połowy filmu.

„ODWIECZNY TANIEC" (Węgry, reż. Tomasz Banovics). Film taneczny, trzy interpretacje jednego tematu: folklorystyczna, klasyczna i współczesna. Część folklorystyczna znakomita.

„ODDZIAŁ 317" (Francja, reż. Pierre Schoendoerffer). Epizod zagubionego oddziału francuskiego na wiosnę 1954 roku, tuż przed klęską Francuzów pod Dien Bien Phu. Potraktowane dokumentalnie przez człowieka, który sam był uczestnikiem walk. W każdym razie bezpośrednia relacja nie potępia ani zresztą nie pochwala francuskiej wojny w Indochinach, ale wylania się z tego filmu obraz wojny okrutnej i absurdalnej. Film ma dziś niezwykłą aktualność.

„SKOWRONEK" (ZSRR, reż. Nikita Kurikin i Leonid Menaker). Dwaj poeci zrealizowali film oparty na autentycznym wydarzeniu. Z pola ćwiczeń, gdzie Niemcy próbowali wytrzymałość zdobycznych radzieckich czołgów, wyrwała się jedna maszyna prowadzona przez jeńców i przez kilka godzin, krążyła po wsiach i miasteczkach. Niestety, nadmiar metafory, liryzmu i swoistego estetyzmu mocno filmowi zaszkodził.

Zapiski krytyczne

FILMY — RZEKI

Przed wojną jednym z najbardziej popularnych gatunków literackich była tzw. powieść rodzinna. Uprawiali ją John Galsworthy, Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, w pewnym sensie Romain Rolland czy Szołochow. Światowe sukcesy odnosiła ona jednak pod piórem pisarzy łatwiejszych, amerykańskich zwłaszcza, takich, jak Mazo de la Roche lub Margarett Mitchel. Chociaż, także w Ameryce, przeżyła swoje apogeum w dziele Williama Faulknera. Akcja tych utworów obejmowała wielkie połacie czasu i wiązała się zwykle z ważnymi wydarzeniami historycznymi. Utwory miały wielu bohaterów i wiele wątków.

Dziś powieść-rzeka — jak ją też nazywano — nie odgrywa większej roli. Ustępuje na rzecz powieści małej, zajmującej się epizodami z życia, ujmującej człowieka i rzeczywistość syntetycznie, jak opowiadanie czy nowela. Charakterystyczny jest tu sukces Françoise Sagan w ostatnich latach.

Aleksander Jackiewicz

Ale powieść rodzinna prosperuje nadal. Jako przede wszystkim powieść radiowa, telewizyjna, a także filmowa. Film — zwłaszcza amerykański — znalazł w niej pożywkę do produkcji utworów epickich, szerokoekranowych i barwnych. Wykorzystywał tym sposobem komercjalne sukcesy literackich bestsellerów, jak w wypadku filmowania „Przeminęło z wiatrem" przez Fleminga, czy walory głębsze, jakie posiada m. in. „Olbrzym" Stevensa, którego mamy okazję właśnie oglądać.

A oto zaczynają się ukazywać filmy trochę inne. Wypełnia je jeden człowiek i jego los, też na przestrzeni wielu lat. Specjalizują się w nich znowu Amerykanie. Na ostatnim Festiwalu Festiwali Filmowych widzieliśmy „Ameryka, Ameryka" Kazana, reżysera „Na wschód od Edenu" — właśnie kroniki rodzinnej. Tym razem Kazan opowiedział historię greckiego chłopca z Turcji przełomu ubiegłego i naszego wieku, jego liczne perypetie i przygody, zakończone dostaniem się do Stanów Zjednoczonych.

Podobny w założeniach gatunkowych jest głośny „Kardynał" Premingera. To z kolei dzieje amerykańskiego księdza, którego karierę śledzimy od momentu ukończenia seminarium do zdobycia kapelusza kardynalskiego. Film trwa ponad trzy godziny. Jest szerokoekranowy i barwny. Pokazuje bohatera jako młodzieńca, tuż po wyświęceniu, na tle rodziny. Jego trudne sprawy wobec bliskich. Dalej jego działalność kapłańską i stosunki z przełożonymi, urlop i próbę świeckiego życia. Jego dramatyczny udział w amerykańskich konfliktach rasowych, karierę w Watykanie, wreszcie udział w wielkiej polityce, gdy — wysłany do Wiednia w dniach zajmowania Austrii przez Hitlera — usiłuje nakłonić episkopat austriacki, by nie podporządkowywał się faszyzmowi.

Film jest interesujący. A mimo że składa się z epizodów (akcja rozciąga się od początku wieku do przedednia ostatniej wojny), poznajemy dobrze dzieje bohatera, mamy dzięki niemu okazję zetknąć się z licznymi środowiskami, odwiedzić wraz z nim kilka krajów, być świadkami wypadków historycznych od strony mało znanej, gdyż z pozycji polityki Kościoła.

Filmy-rzeki nie odznaczają się szczególnymi walorami artystycznymi. Są poprawnie zrobione i klarowne. Realistyczne i trzeźwo opowiadane. Zdarzają się w nich momenty dramatyczne. Ale siła ich nie na tym polega. Raczej na ich rozległości i relacyjności. Dowodziłem niedawno, że relacja nie jest najmocniejszą stroną narracji filmowej. I omawianym utworom także szkodzi. Obraz tu wygląda zawsze na trochę wtórny, na ilustrację tego, co już wcześniej było. Z drugiej jednak strony — nasycenie go realiami, przepojenie osobowością obficie prezentowanego bohatera, osłabia mankamenty. W sumie są to hybrydy, ale które chętnie się ogląda. Namiastki powieści, ale namiastki wartościowe.

Nie jestem więc gatunkowi przeciwny. Zwłaszcza że film prawdziwy, już nie namiastka, próbuje podobnej drogi. Dzięki amerykańskim dokumentalistom widzowie obcowali z Kennedym bliżej niż z jakimkolwiek innym mężem stanu. Dzięki nim poznałem także życie pewnej rodziny, u której realizator zainstalował się z kamerą.

---

czytaliśmy

Adam Kulik — „UPODOBANIA FILMOWE DZIECI". Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa — 1964, str. 256.

Praca naukowa, oparta na wynikach dwu eksperymentów przeprowadzonych w Polsce pod koniec lat pięćdziesiątych. Autor od przeszło dziesięciu lat zajmuje się badaniem upodobań widzów kinowych.

W pierwszym rozdziale autor pisze o potrzebie badań nad odbiorem filmu we współczesnym społeczeństwie; w drugim — wylicza i ocenia różne formy takich badań, stosowane dotychczas na świecie. Dwa zasadnicze rozdziały książki poświęcone są eksperymentom (autor był kierownikiem obydwu). Pierwszy oparty był na zasadzie konkursu: dzieci wybierały najlepsze pozycje spośród kilkudziesięciu filmów, wyświetlanych na specjalnych pokazach; drugi polegał na tym, że dzieci pisały wypracowania szkolne na temat: „Filmowcy chcą nakręcić nowy film dla dzieci... jaki to ma być film, o czym". Wyniki obydwu eksperymentów autor porównuje w rozdziale następnym — tutaj też formułuje ostateczne wnioski: jaki gatunek filmów najbardziej się dzieciom podoba, jak te upodobania są uzależnione od wieku, płci, środowiska itd.

Autor unika łatwych uogólnień, opartych na intuicji; wszystkie jego sądy ogólne są ostrożne, ale przy tym doskonale umotywowane, oparte na matematycznych wzorach itd. Zresztą autor sam przestrzega czytelnika przed wyciąganiem z przytaczanych danych zbyt pochopnych wniosków. Opisując swe badania, Kulik wylicza zarówno niedociągnięcia robocze, jak i ograniczenia wynikające z zastosowania określonych metod. W sumie — książka budzi uznanie przede wszystkim swą naukową rzetelnością.

Podobało się dzieciom
„Biała grzywa"

„LE FILM MUET SOVIETIQUE" (Radziecki film niemy). Musée du Cinéma, Bruksela — 1965, str 160.

Jest to właściwie katalog przeglądu retrospektywnego, zorganizowanego w marcu i kwietniu br. w Brukseli. W ramach tego przeglądu wyświetlono 70 niemych filmów radzieckich z lat 1917—1935 (począwszy od „Ojca Siergieja" Protazanowa, skończywszy na „Szczęściu" Miedwiedkina). Katalog zawiera omówienie tych filmów. Autorzy podkreślają jednak w przedmowie, iż pragnęli „nie tylko udostępnić widzom retrospektywy niezbędnych informacji, ale także dostarczyć historykom i badaczom różnych trudno dostępnych materiałów".

Ten cel został chyba osiągnięty. Każde z siedemdziesięciu omówień zawiera czołówkę, streszczenie oraz opinie na temat filmu, zaczerpnięte z źródeł radzieckich i zachodnioeuropejskich oraz amerykańskich. Zasługą autorów jest m. in. i to, że w wielu wypadkach potrafili dotrzeć do radzieckiej prasy z okresu, w którym omawiany film właśnie wchodził na ekrany. Znajdujemy tu więc m. in. stare recenzje z „Przygód Mr Westa" („Izwiestia" — 1924), „Matki" („Komsomolskaja Prawda" — 1925), „Czterdziestego pierwszego" („Trud" — 1927) itp. Obok tych głosów autorzy zamieszczają także obszerne cytaty zaczerpnięte z najnowszych opracowań historycznych — radzieckich i zachodnich. Czytelnik może więc porównywać opinie dawne ze współczesnymi. Całość ma przede wszystkim dużą wartość informacyjną — m. in. dlatego, że omówiono tu także pozycje mało znane, o których podręczniki historii filmowej zaledwie wspominają.

wski

Nasi recenzenci pisali...

„GŁOS MA PROKURATOR" — adaptacja powieści Juliana Kawalca „Ziemi przypisany". Reżyserował Włodzimierz Haupe:

W zmianie tytułu na obecny, bardziej sensacyjny, wyczuwa się nieufność co do zainteresowań widza tematem wiejskim. A szkoda byłoby, gdyby film Haupego nie miał powodzenia.

●

„THE BEATLES" (WIELKA BRYTANIA), reżyserował Richard Lester:

Bezeceństw, orgii, rozwydrzenia, degeneracji oraz innych okropności w tym filmie nie znajdziemy. Chłopcy z Liverpoolu? Utalentowani i muzykalni, ładnie śpiewający, pracujący z pasją.

●

„PTAKI" (USA), głośny film Alfreda Hitchcocka:

To nie film o ptakach, lecz o pewnych ludziach i pewnej cywilizacji. Okazuje się, że tę cywilizację trzeba zniszczyć, aby ludzie wyzwolili w sobie najwartościowsze odruchy.

●

„WIOSENNA MIŁOSC, JESIENNA MIŁOŚĆ" — debiut młodego hiszpańskiego reżysera Manuela Summersa:

Sztuka hiszpańska powstawać zwykła z rozpaczy i obrzydzenia. I oto nowy widok — gwałtowne uczucia zostają stłumione, sztuka powstaje z rezygnacji.

●

„KAPO" (WŁOCHY — FRANCJA), reż. Gillo Pontecorvo:

Prawdziwa jest sceneria filmu, jej tło. Przywołuje pamięć prawdziwych tragedii i odwraca uwagę od melodramatycznych wątków.

●

„KASIARZ" — angielski film kryminalny. Reżyserował Peter Graham Scott:

Zamiast Guinnessa czy Sellersa — Charlie Drake, aktor czerpiący natchnienie z bogatych tradycji humoru angielskiego, bliski Chaplinowi.

●

„CZARNY PIOTRUŚ" Milosa Formana. Jeden z najlepszych filmów nowego czeskiego kina:

Reżyser nie próbuje z zachowania swych młodych bohaterów wyciągać daleko idących wniosków. Po prostu przekazuje na gorąco ich myśli, reakcje — niepewne, płynne, zmieniające się z minuty na minutę.

●

„SALVATORE GIULIANO" — rekonstrukcja wydarzeń sycylijskich związanych z osobą słynnego watażki. Realizował Francesco Rosi:

Mieszanki gatunkowe, których „Giuliano" jest reprezentantem, rodzą zwykle twory kalekie. Ale Rosi łamie reguły z rozmachem.

MIŁOŚĆ DWUDZIESTOLATKÓW

(L'Amour à Vingt Ans)

Nowela francuska. Scenariusz i reżyseria: **François Truffaut.** Zdjęcia: **Raoul Coutard.** Wykonawcy: Antoine — **Jean-Pierre Leaud,** Colette — **Marie-France Pisier,** ojciec Colette — **François Darbon,** jej matka — **Colette Rosy Varte**

Nowela włoska. Scenariusz i reżyseria: **Renzo Rossellini.** Zdjęcia: **Mario Montuori.** Wykonawcy: Valentina — **Eleonora Rosi Drago,** Cristina — **Cristina Gajoni,** Leonardo — **Geronimo Meynier**

Nowela niemiecka. Scenariusz i reżyseria: **Marcel Ophüls.** Zdjęcia: **Wolfgang Wirth.** Wykonawcy: Ursula — **Barbara Frey,** Tonio — **Christian Doermer,** Vera — **Vera Tschechova,** przyjaciel — **Werner Finck**

Nowela japońska. Scenariusz i reżyseria: **Shintaro Ishihara.** Zdjęcia: **Shigeo Hayashida.** Muzyka: **Toru Takemitsu.** Wykonawcy: Hiroshi — **Nami Tamura,** Fumiko — **Koji Furuhata**

Nowela polska. Scenariusz: **Jerzy S. Stawiński.** Reżyseria: **Andrzej Wajda.** Zdjęcia: **Jerzy Lipman.** Muzyka: **Jerzy Matuszkiewicz.** Wykonawcy: Basia — **Barbara Kwiatkowska-Lass,** Zbyszek — **Zbigniew Cybulski,** Władek — **Władysław Kowalski**

Muzyka: **Georges Delerue**

Produkcja: Ulysse-Unitec i Toho-Yowa przy współpracy ZRF KAMERA i Beta — (Francja — Włochy — Japonia) — 1962.

★

Szerokoekranowy film nowelowy. Nowelę polską realizował Andrzej Wajda. Krytyka francuska wysoko oceniła dzieło naszego reżysera, chwaląc zwłaszcza głęboką treść tej noweli i zadziwiająco delikatnie zarysowany konflikt dwóch pokoleń.

Dodatek: „Kolorowe sny". Scenariusz i realizacja: **Janusz Star.** Zdjęcia: **Antoni Orwiński.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi — 1964. Popularnonaukowy film o znaczeniu i roli barwy w codziennym życiu.

●

PIĄTY JEŹDZIEC APOKALIPSY

(...a paty jezdec je strach)

Scenariusz (na podstawie powieści **Hany Belohradskiej** pt. **„Bez ozdób, bez kołnierzyka"): Hana Belohradska i Zbynek Brynych.**

Reżyseria: **Zbynek Brynych**

Zdjęcia: **Jan Kalis**

Muzyka: **Jiri Sternwald**

Wykonawcy: Braun — **Miroslav Machacek,** Sidlak — **Ilja Prachar,** Vesely — **Jiri Adamira,** nauczycielka muzyki — **Olga Scheinpflugova,** Fanta — **Josef Vinklar,** komisarz — **Jiri Vrstala,** dr Wiener — **Cestmir Randa,** żona Vesely'ego — **Zdenka Prochazkowa,** Sidlakova — **Jana Pracharova,** Vienerowa — **Slavka Budinova,** służąca — **Eva Svobodova,** kobieta ekscentryczna — **Alexandra Myskova,** Panek — **Karel Novacek.**

Produkcja: Filmowe Studio Barrandov (Czechosłowacja — 1964.

Nowy, po wyświetlanym niedawno na naszych ekranach „Transporcie z raju", film Zbynka Brynycha. Akcja rozgrywa się w latach okupacji hitlerowskiej. Z jednej strony mamy tu bezlitosną machinę państwową, z drugiej — jednostkę, ofiarę tej machiny. „Wszystkie postacie — mówi reżyser — to ludzie, którym grozi likwidacja. Nie przypadkiem bohaterem filmu jest żydowski lekarz". Ewokacja okrutnych lat, przypominająca wizje Kafki z „Procesu" czy „Zamku"

UWAGA! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

NOWY GILGAMESZ

(Uj Gilgames)

Scenariusz: **Ida Andras i Jozsef Solymar**

Reżyseria: **Mihaly Szemes.**

Zdjęcia: **Barnabas Hegyi.**

Muzyka: **Emil Petrovics.**

Wykonawcy: Dawid — **Ivan Darvas,** Lilla — **Edit Domjan,** dr Aradi — **Sandor Pecsi,** pielęgniarka Margo — **Szilvia Dallos**

Produkcja: Hunnia (Węgry) — 1964.

★

Poemat „Gilgamesz" — jeden z najwspanialszych pomników kultury starożytności, pochodzący z trzeciego tysiąclecia przed naszą erą — opiewał bunt władcy Uruku przeciw śmierci, nieodwołalnym wyrokom ludzkiego losu. Twórcy węgierskiego filmu dali swemu utworowi tytuł „Nowy Gilgamesz" opisując walkę, jaką prowadzi lekarz o życie swego pacjenta. Praca naukowa i odwzajemnione uczucie staną się dla młodego etnografa synonimem nadziei i siły człowieka wobec śmierci. Interesujące, refleksyjne, dobrze grane.

Dodatek: „Spotkania gdańskie". Scenariusz: **Jan Riesser i Karol Jaroszewski.** Realizacja: **Jan Riesser.** Zdjęcia: **Witold Mickiewicz.** Komentarz: **Karol Jaroszewski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi — 1964. Reportaż o naszym morskim przemyśle.

●

BAJKA O ZMARNOWANYM CZASIE

(Skazka o potieriannom wremieni)

Scenariusz (na motywach bajki **Ewgienija Szwarca): Władimir Lifszic**

Reżyseria: **Aleksander Ptuszko**

Zdjęcia: **Samuił Rubaszkin**

Muzyka: **Igor Morozow**

Wykonawcy: Pietia, jako staruszek — **Oleg Anufrijew,** Pietia, jako chłopczyk — **Grigorij Plotkin,** Prokofij, jako staruszek — **Siergiej Martinson,** Prokofij, jako chłopczyk — **Jewgienij Sokołow,** Andrejewicz, jako staruszek — **Grigorij Wicin,** Andrejewicz, jako chłopczyk — **Siergiej Karponosow,** Anna Iwanowna, jako staruszka — **Irina Murzajewa,** Anna Iwanowna, jako dziewczynka — **Zina Kukuszkina,** Pietrowna, jako staruszka — **Walentina Tielegina,** Pietrowna, jako dziewczynka — **Tatiana Doncenko,** Wasia, jako staruszek — **Sawielij Kramarow,** Wasia, jako chłopiec — **Michaił Kułajew,** Marysia, jako staruszka — **Ludmiła Szałagowa,** Marysia, jako dziewczynka — **Wiera Wołkowa,** Nadia, jako staruszka — **Rina Zielenaja,** Nadia, jako dziewczynka — **Lidija Konstantinowa,** właściciel „Moskwicza" — **Ewgienij Morgunow,** szofer — **J. Czekułajew,** sierżant milicji — **W. Graczew,** lekarz — **G. Szpigiel.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Z. Dybowska-Aleksandrowicz.**

Produkcja: MOSFILM (ZSRR) — 1964.

*

Barwna komedia fantastyczna. Morał: „człowiek, który bezmyślnie trwoni czas, ani się spostrzeże, jak się zestarzeje" — jest adresowany nie tylko do dziecięcej widowni. Tricki, przyśpieszone i zwolnione zdjęcia, technika filmu rysunkowego, zdjęcia kombinowane.

Dodatek: „Porządki Gapiszona". Scenariusz: **B. Butenko i J. Kotowski.** Realizacja: **Jerzy Kotowski.** Opracowanie plastyczne: **Bohdan Butenko.** Zdjęcia: **Władysław Fedak.** Muzyka: **Piotr Hertel.** Produkcja: Se-Ma-For w Łodzi — 1964. Film wycinankowy z serii „Przygody Gapiszona".

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Czarny Piotruś	5	6	5	6	6	6	5	5	5
Ptaki	5	5	5		4		5	5	5
Dziennik panny służącej	4	4	4	5	4	4	5	5	4
Za białym murem	5					4	4	4	
Włoszki i miłość	5			4	4	4	3	4	4
Pierwszy krzyk	3	4	4			4	4	4	5
Taki jest Bałujew	4				4		4		
Nie zabijaj	6	4	4		4	2	4		3
Wiosenna miłość, jesienna miłość	4		4	4			4	3	
Starcy na chmielu	3	2	3	4	3	3	3	3	4
Przygoda Tolka Borówki	3							3	
Czterdzieści minut przed świtem	3								2

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. REDAKCJA: Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 268585. Centrala — 266251 i 267251. Sekretarz redakcji — w. 472, dział krajowy — w. 396, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 274.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, J. Kopeć, R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Hunnia Film (Węgry), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Toho Yowa (Japonia), Svensk Filmindustri (Szwecja), Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), archiwum.

FILM

TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe ADMINISTRACJA: ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 260209. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130 000. Numer oddano do druku 24.V.1965 r. Zam. 709. E-16.

MATURA

– to kolejny film Tadeusza Konwickiego, realizowany na zamówienie telewizji hamburskiej. Szczegóły na str. 11.

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK

Reż. Tadeusz Konwicki

Alfreda Passendorfer (Celina)

Paweł Galia (razwiedczyk)

Gustaw Holoubek (nauczyciel)